

اتحاد الادباء والكتاب اليمنيين

فرع أبين

أخترائي
صياحي
الشعباء الشعبية

بقلم

كتب /

علي محمد عبيد

سلسلة التراث الشعبي

— ٢ —

ها

أغاني صيادي السمك الشتوية بقريّة شقرة

كتبه
علي محمد عبيد

يشكل الصيد البحري بالنسبة لليمن أحد المصادر الأساسية للثروة الوطنية ، ومصدر أساسي من مصادر التغذية . حيث اشغلت فئات معينة من الشعب اليمني بهذه الحرفة منذ أقدم العهود التاريخية . وذلك بسبب امتداد هذا البلد على شريط ساحلي يمتد لأكثر من ألف كيلومتر . حيث أنشئت عليه قديماً العديد من مراكز الاصطياد السمكي . ومع مرور الزمن تحولت بعض هذه المراكز إلى قرى ساحلية صغيرة تؤوي الصيادين وعائلاتهم (عُمران ، شُقْرَة ، بندر ، أحور ، بير علي ، بروم ، سيحوت ، إلخ) . أما بعضها الآخر - ويجزم عوامل عديدة منها الموقع الجغرافي الاستراتيجي - فتحوّلت إلى موانئ بحرية هامة بالإضافة إلى الاحتفاظ بأهميتها كمراكز هامة للاصطياد السمكي مثل عدن والمكلا . 21

إن أغاني صيادي السمك تشكل مجموعة ذات أهمية كبيرة بالنسبة للفولكلور اليمني ، مشكلة فرعا أساسيا من أغاني العمل . وبالطبع فإن لكل منطقة من مناطق الاصطياد أغانيها الشعبية الخاصة مع ملاحظة وجود عدد من الأغاني « العامة » الشتركة فيما بينها ، والتي توجد غالباً كتتنوعات لنفس المادة الفولكلورية . وسنخصص هذه المقالة لسلسلة من أغاني الصيادين التي تغنى خلال الموسم الشتوي بمنطقة قرية شقرة الواقعة على ساحل محافظة أبين . ولقد قمنا بتسجيلها في أوائل الخريف من العام (سبتمبر ١٩٨٧) ، مستعينين بأحد الحفاظ الشعبيين واسمه سالم علي بن غالية ، وهو من مواليد نفس المنطقة ويبلغ من العمر حوالي السبعين ، حيث مارس مهنة الاصطياد في القرية المعنية منذ صباه ولاكثر من ثلاثين عاما .

إن مواسم الاصطياد السمكي في اليمن تقسم عادة إلى موسمين رئيسيين : موسم صيفي وآخر شتوي . وقد تتفق تسميات هذه المواسم أو تختلف من منطقة إلى أخرى . ففي المنطقة التي نحن بصدد ما يسمى الصيادون موسم الاصطياد الشتوي «الرَّيْب» ، أما موسم الاصطياد الصيفي فيسمونه «الشُّمَال» والسلسلة التي سنقوم بعرضها خاصة بموسم «الرَّيْب» الشتوي ، الذي يتصف بعدة مواصفات منها هدوء البحر عادة لغياب الرياح الشديدة . وفي هذه الظروف المناخية نجد أن هناك أنواعا معينة من الأسماك تتكاثرون الأنواع الأخرى ، من أهمها التونة والسردين . أما موسم الشمال الصيفي فهو - على العكس من ذلك - يتصف بالرياح الشديدة

وبكثرة الأمواج المرتفعة الخطرة التي تصعب من عملية الاصطياد ، وأهم الأنواع التي تتوافر في هذا الموسم سمك القرش (١) بأنواعه ، ويعرف الصيادون بخبرتهم الطويلة معرفة تامة مواضع توافر كل نوع من أنواع السمك وأعماق تواجدها ، وكذلك يعرفون التوقيت المناسب للخروج إليها ، وتبعاً لذلك تختلف الطرق والأساليب المستخدمة في عملية الاصطياد .

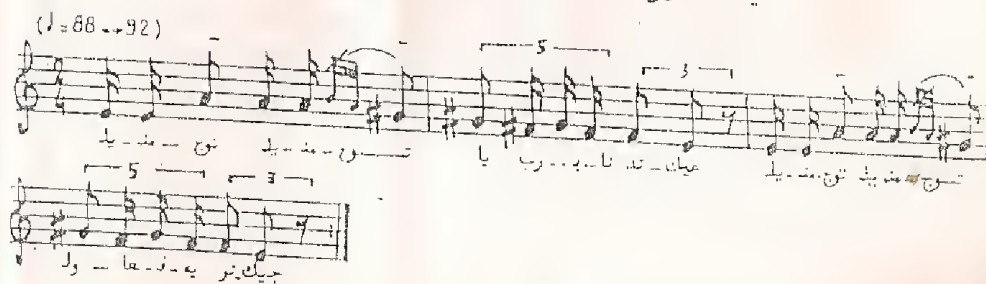
تبدأ السلسلة بدخول الصيادين وهم على ظهر قاربهم إلى البحر حيث يكون عددهم عادة من شخصين إلى ستة أشخاص ، وذلك حسب حجم القارب المستخدم . ففي بداية الرحلة يقرمون بإلقاء نوع صغير من الشباك يسمى «مُغْدَقَة» وهم على بقعة غير بعيدة من الساحل ، وذلك للحصول على صيد من الأسماك الصغيرة يسمونها في لغتهم غَدْد ، أو جَذْب ، أو مَرَحْ ، إلخ ، بهدف استخدامها في المرحلة التالية (الرئيسية من عملية الاصطياد) طعناً لاصطياد الأسماك الكبيرة ، وعند سحب الشباك المحمل بذلك المحصول السمكي من المياه ، يغني الصيادون أغنية «سوبان» ذات الطابع الإيقاعي - التلاوي . بعد ذلك يجتمع الصيادون حول الشباك لتخليص تلك الأسماك الصغيرة وتجميعها في سلال خاصة معلقة بجانب القارب من الخارج ، وهنا يغنون الأغنية الثانية في السلسلة التي يسمونها «يلمنتوج» . وسنلاحظ أن هاتين الأغنيتين تتميزان بالتكوين الفني البسيط ، حيث إن المادة اللحنية لكل منهما لا تتجاوز العبارة الموسيقية الواحدة (أي الجملة الموسيقية الأبسط)

والتي تتكرر لمرات ومبرات أثناء العملية المخصصة لها وظلياً .
فندجدهم يكون تلقائياً عن أدائها بانتهاء تلك العملية .



سوبان سوبان عادني (٧) عادني
سوبان سوبان سعد ما ناخلي (٨)
سوبان سوبان بيع السِّلْب (٩) وارضمي
سوبان سوبان يالله اني دعيتك
سوبان سوبان اعطني ما تمسني
سوبان سوبان اعطني ثوب طاهر
سوبان سوبان لادن العصر (١٠) صليت

يلمنقوج (١١) يلمنقوج .. ياربنا ندعيك
يلمنقوج يلمنقوج .. والعافية لرجيك
يلمنقوج يلمنقوج .. بالعافية والهن
يلمنقوج يلمنقوج .. وحننا عيال ابن
يلمنقوج يلمنقوج .. ياربنا تصلح
يلمنقوج يلمنقوج .. من دار بومفلح (١٢)
يلمنقوج يلمنقوج .. والبسارح البسارح
يلمنقوج يلمنقوج .. بات القمر شارح
يلمنقوج يلمنقوج .. بات الخطيب يخطب
يلمنقوج يلمنقوج .. في دار بوصالح



في المرحلة التالية من الرحلة يتحرك القارب إلى عرض البحر ، حيث يبدأ الصيادون بإنزال عدد من التجهيزات الخاصة بالاصطياد تسمى عندهم «العُدَّة» (مفردتها عِدَّة) إلى مياه البحر . والعدة هذه صنارة معدنية متينة متصلة بجانب القارب بواسطة حبل متين ، وفي الصنارة يثبت الصيادون الطعم الذي هو سمكة صغيرة يظلقون عليها «الصُنَّة» ، والهدف من وراء ذلك هو الاصطياد أثناء عملية التوغل إلى عرض البحر ، وذلك كسبباً للوقت وتنويعاً في وسائل

الاصطياد . وهنا يفني الصيادون أغنية «بوحمد يا بوحمد» وهي الثالثة في الترتيب بالسلسلة ، وإذا حدث أثناء السير أن ابتلعت إحدى السمكات الكبيرة الطعم ، وحدث التوتر في حبل الاصطياد ، يعمل الصيادون تَوّاً على إبطاء سرعة اندفاع القارب بواسطة إرخاء الشراع أو إبطال التجديف ، وذلك لتفادي انقطاع حبل العدة المتوتر وللسيطرة على الموقف ، وتتم هذه العملية على نداءات الصيادين التنبيهية «ديمان ، ديمان»^(١١) ، وهي نداءات موجهة أساساً إلى «صاحب الشراع» (الشخص المعني بحركة سير القارب) حتى يسرع في إرخائه . وتتم عملية جذب «الحوت»^(١٢) المصطاد إلى القارب بأكبر درجة من الانتباه والتروي . بعد ذلك يستمرون بالتوغل إلى «القُبَّة»^(١٣) ، ويتكرر غناء الأغنية سابقة الذكر أثناء الانطلاق والتوغل ، مع احتمال حدوث تكرار لعملية اصطياد الأسماك الكبيرة .

ملاحظة : لم يتمكن من الحصول على المادة اللحنية لهذه الأغنية ، بسبب عدم استطاعة الحافظ تذكّر اللحن بدقة . وسنذكر النص الشعري فقط .

بُوْحَمْدُ يا بوحمد^(١١) ما بأكَلُ الغُضْبَر^(١٢)

ما باكل الا وُعِلُ من جِنْتارة^(١٣)

حَصَلْتُ غريب^(١٤) عالسا حل قلت انه عنبر

يا مَحْزِر^(١٥) الغريب له طيارة

وعند وصول القارب إلى موضع القبة ، يبدأ الصيادون في تهيئة وإنزال العدد المطلوب من «العُدَّة» الإضافية الخاصة بهذه العملية إلى عمق البحر ، وهنا تبدأ عملية الاصطياد الرئيسية . وسنلاحظ أن القارب أثناء ذلك يجب أن يكون في حالة من الاستقرار بموضع ثابت من «القبة» ، ولكن تتسبب التيارات المائية القوية غالباً في إبعاد القوارب عن ذلك الموضع ، وبالتالي تخطيء عدد الاصطياد الموقع الصحيح لوجود الصيد الوفير (ويسمى هذا الموقع في لغتهم الجَبَل) ، فيحس الصيادون فوراً بابتعادهم عن الهدف لذلك يشرعون على الفور في إعادة القارب إلى الموضع السابق . وهنا يغنون الأغنية الرابعة من سلسلتنا ، وهي أغنية «إليه رَجَعَ بُورَجَع» ذات الطابع الحماسي - الدعائي ، فتستمر عملية الاصطياد على طبيعتها .

وفي بعض الأحيان عندما تكون منطقة «القبة» ممتلئة بالأسماك على غير العادة يقرر الصيادون إنزال نوع من الشباك الكبيرة يملكون منها نوعين أحدهما يسمونه «الرُكْس» والآخر «مُنَشَقَّة» . يتم تثبيته في ذلك الموضع حيث يتركونه فيه حتى يعودوا إليه بعد مدة معلومة لديهم لسحبهم من المياه بعد أن يكون قد امتلأ بالأسماك .

٤ - إِلِيَّه رَجَعَ بُورَجَع

إليه رجع بو رجع عادنني عادنني
إليه رجع بو رجع يا سعد ماننا خُلِي
إليه رجع بو رجع يا لله بها يا كريم
إليه بها يا كريم الجود يا ربنا

✓

1

✓

✓



✓

يا ريسنا يا رب هبيل
بالعافية نرجيك هبيل
وَحْنَا توكلنا هبيل
في وسط هذا الماء هبيل

يا بوي أنا ما قدر هبيل
من حيلتي وحدي هبيل
والناس من بعدي هبيل
هبيل مالي بوه هبيل

٧ - تَوْخِير

ملاحظة . لم يتمكن من إلحاح ول على المادة الدنوية لهذه الأغنية .
بسبب عدم استطاعة الحافظ تذكر اللحن بدقة . وسنذكر النص
الشعبي فقط :

سبحسانه سبحسانه توخير
يالله بهما يا لله توخير
يا شيخ عبيد لله^(١) توخير
يالله بهما يالله
يا ريسنا ندعيسك
بالعافية نرجيك
يا ريسنا يسا رب
رد الحننش عسكر
توخير بسوي توخير
خرج بننا للبر توخير
بالجلف والسكسب
توخير بسوي توخير

إن هذه المرحلة التي يتم خلالها اجتياز صعاب ومخاطر البئر ،
تمثل أصعب مرحلة في رحلة الصيد كلها . حيث يصل الانفعال
والثوتر النفسي إلى أقصى مداهما . وينعكس ذلك على طابع الاغاني

الثلاث التي يؤدونها في هذا الحarf ، فنجدهم يلتجئون للرب برجااء
الموازرة ، كما في أغنية تُوخِير . وتبرز هنا ظاهرة اللجوء إلى الأولياء
وهي أحد أهم عناصر المعتقدات الشعبية في أغلب أنحاء العالم
العربي . أما في أغنية خُروجنا فإبنا نكتشف ظاهرة من ظواهر
المعتقد الشعبي الأكثر توطئاً في أعماق التاريخ ، حيث نجد النتيجة
نحو قوى وظواهر المادية ملأماً للرافة والشفقة من أجل النجاة ، وهي
ترسيبات باقية من عبادة قوى الطبيعة في العصور الغابرة . فنجدهم
يلتجئون إلى «لزيب» الذي يلقونه بـ «أبو علي» . ويكثف قوة غيبية
لها إدراك ومشاعر شبيهة ومشاعر البشر .

نصل الآن إلى الطور الثاني من رحلة العودة ، وهذا الطور يمثل
فيه تخطي المخاطر والصعوبات فالاقتراب من بر الأمان . فيحدث تينا
لذلك عودة للهدوء والسكينة بعد جو مشحون بالتوتر والقلق ،
ويتعكس تلك الحالة الوجدانية في طابع الأغنيتين اللتين تغنيان أثناء
ذلك وهما «من القبة» و «خبر جاب شان» وهما الثامنة والتاسعة في
سلسلتنا . ففي أغنية من القبة نجد التعبير عن الانشراح
والإحساس بالتفائل ، تلك الصفات التي تتأكد وتتوسع خلال
الأغنية التالية وهي «خبر جاب شان» .

٨ - من القبة

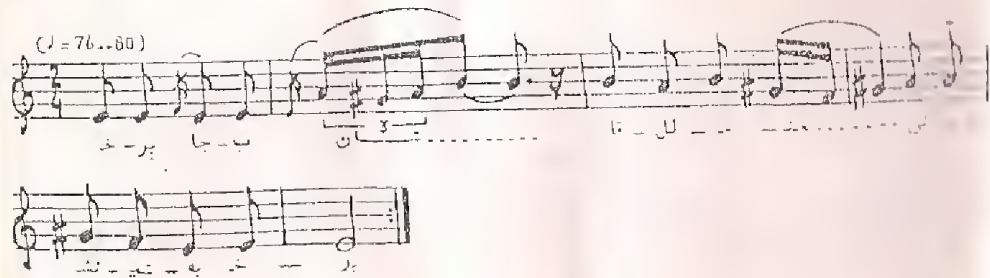
يا مخرج ابن آدم^(١٧) من القبة على سقُرد^(١٨) وعمود
عثمان بن سالم^(١٩) شمع^(٢٠) الفريز^(٢١) ثقُفِر بالعمود
من قدمك الجود يا بلقي بديل الجود جود



٩ - خَبِرْ جَابِ شَان

قال المسغيني بن الشَّيْبَانِيَّة (٢٧) خَبِرْ جَابِ شَان
وَحَبِرْوَيْسِي مَعَ الْمَغْسِرِبِ قَرِيبِ الْأَذَانِ
وَقُلْتُ لَهُمْ بِاللَّهِ اسْقُونِي شَعْمُونِي (٢٨) ظِلْمَانِ
قَالُوا لِي الْمَاءُ حَصِلَ فِي السُّوقِيَّاتِ (٢٩) الزَّيْطَانِ

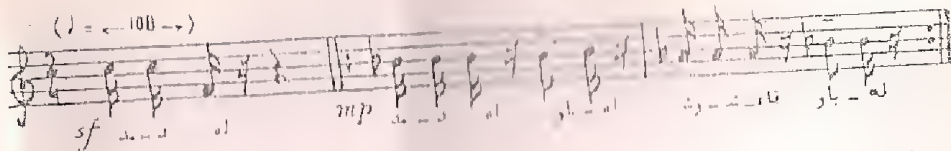
بِأَذْكَرِ مُحَمَّدٍ وَشَلِ الْكَثْرَةَ رَجَالِ الْحَسَنَانِ
مُسَخَّسِي عَلَيْهِم (٣٠) وَلَا بَأْثَمَ (٣١) لَكُمُ السِّنَانِ
بِالْبَيْئَةِ (٣٢) اسْمَعِي قُنْبُوعَ (٣٣) مَلَقِي وَشَانِ (٣٤)
مَلَقِي شَبِيكَ يَرْغَرِ (٣٥) الْقَرْقُورِ (٣٦) وَالنُّمْرَانِ (٣٧)
شَبِيكَ وَلَا بِأَذْبَحِ إِلَّا بِالسَّمَانِ السَّمَانِ
وَالزَّائِغَةِ (٣٨) يَا نَظِيرَ بِي كَثُرَ الْقِنَانِ (٣٩)



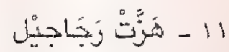
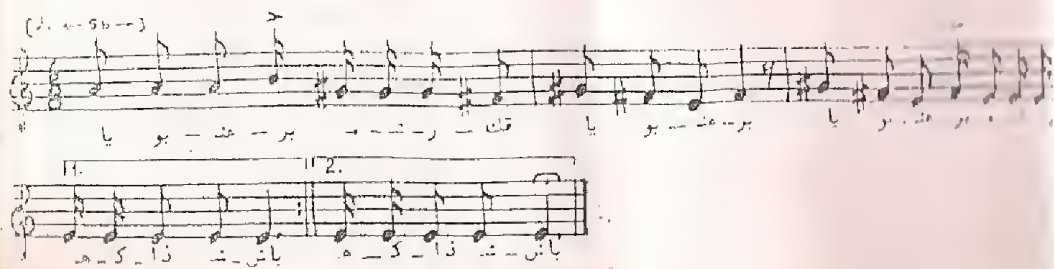
ملاحظة : من بين الأساليب المختلفة للإبداع الشعبي (كما يحدث مثلاً في غناء الدَّانْ خصوصاً بمنطقة تقي أبين ولُحْج) نجد أن الشاعر بعد أن يقول بيته الشعري ، ثم يأتي دور المردد (المغني) في تلاوته ، حيث نجد أن هذا الأخير لا يحتفظ حرفياً بالترتيب الأصلي للبيت الشعبي ، فيلتقط الجزء الأخير كنقطة انطلاق لتلاوته ، ثم يوصله مباشرة بالكلمة الأولى من البيت الشعري التالي ، محدثاً بذلك دورة شعرية «منطقة» تنطلق دائماً من الجزء الأخير من كل بيت ، ويتعكس هذا التصرف بالضرورة على التصميم البنائي للحن ، ويتحقق هذا الأسلوب الأدائي الشعبي في الأغنيتين السابقتين .

١٠ - مَدْلَةُ نَاقِلِهِ

ملاحظة : تتنوع هذه العبارات اذ ان ثمة وذلك حسب الحاجة .
ويتم ادائها تجارياً بين فرد والمجموعة وأحياناً بين مجموعة
وأخرى .



132

[illegible]

يا ناصر الحوت صنيووكك صيبي مُغلي^(١٣)
مع طلوع القمر يا بَحْت من يَسْرِي

١٣ - يا بُو عُنْبِر

يا بو عنبر^(١٤) مُشْرِقْكَ^(١٥) يا بو عنبر
يا بو عنبر مُشْرِقْكَ هَكَذَا شَبَاش^(١٦)

ملاحظة : إن نصوص الأغاني الثلاث السابقة تغنى بتكرار ويكفون عنها بانتهاء العملية المخصصة لكل منها . وهي تغنى تجاوبياً (بين فرد وباقي المجموعة) فمثلاً في أغنية «يا بو عنبر» يردد أحدهم البيت الشعري حيث تجاوبه المجموعة مباشرة بكلمتي «هكذا شباش» .

إن هذه السلسلة التي نقدمها على هذه الصفحات تمثل النموذج النمطي الذي يمكن أن «تنبثق» منه بعض التنوعات الخاصة في حالات وظروف ميدانية أخرى . فمثلاً قد يحدث أن يختلف ترتيب حلقات عمليات العمل ، فتلغى بعض تلك العمليات وبالتالي تلغى الأغاني المرتبطة بها ، وقد يحدث أحياناً إضافة عمليات اضطرارية تجلب معها بعض الأغاني الأخرى .

فلو فرض أن المحصول السمكي في مرة من المرات كان وفيراً عند العودة من منطقة القبة ، حينئذ قد يقرر الصيادون الاتجاه به إلى مناطق تسويقية بعيدة كعدن مثلاً ، وهنا تتولد أغاني الإبحار البعيد ، والحال كذلك عندما يبحر الصيادون إلى مناطق بعيدة للاصطياد . كذلك قد لا تواجههم موجة عارمة أثناء عمليات العودة إلى البر عند ذلك تفقد أغنية «توخير» ضرورة أدائها .

بعد عرضنا الكلي للسلسلة ، سنقوم الآن بإلقاء نظرة شاملة عليها محاولين إظهار مميزات الأساسية من حيث بنائها العام . فمن الواضح أننا بصدد مجموعة متماسكة من الأغاني التي لها ترابط منطقي ظاهر فيما بينها ، ينبثق بالضرورة من تسلسل مراحل عمليات الاصطياد المختلفة ، والتي ليست إلا حلقات متتالية من عملية العمل ، وهي في حالتنا «رحلة الصيد ككل» . ويكون هذه الأغاني قد ولدت في سياق تلك العمليات فإنها تمتاز بوظيفتها الخاصة . فكل أغنية من أغاني السلسلة لا يمكنها أن تأتي إلا في موضعها المناسب وظيفياً . لهذا قمنا بتقسيم السلسلة مبدئياً إلى أربع مراحل تتطابق مع مراحل الرحلة المختلفة :

المرحلة الأولى : الإعداد والتحضير .

١ - أغنية «سُوبَان» .

٢ - أغنية «يَلْمَنُتُوج» .

المرحلة الثانية : التوغل في الأعماق باتجاه «القبّة» .

٣ - أغنية «بُوَحْخَدْ يَا بُوَحْخَدْ» .

٤ - أغنية «إِلَيْهِ رَجَعُ بُو رَجَعُ» .

المرحلة الثالثة : وتنقسم إلى طورين :

الطور الأول : الانطلاق للعودة من الأعماق .

٥ - أغنية «خُرُوجَاه» .

٦ - أغنية «هُبَيْل» .

٧ - أغنية «تَوُخِير» .

الطور الثاني : اجتياز المخاطر والاقتراب التدريجي من

الشاطيء .

٨ - أغنية «مِنَ الْقُبَّة» .

٩ - أغنية «خَبَرُ جَابْ شَدَان» .

المرحلة الرابعة : الوصول إلى الشاطيء وتهيئة المحصول

السمكي للتصريف

١٠ - أغنية «مُدْلِي نَأُولِه» .

١١ - أغنية «هَرَّتْ رَجَاجِيل» .

١٢ - أغنية «يا ناصر الحوت» .

١٣ - أغنية «بوعنبر» .

بعد استعراضنا للخطة التصميمية العامة للسلسلة ، سنحاول أن نلقي نظرة على التطور الدرامي - النفسي لمراحلها ، فلو تحدثنا بلغة الدراما فإننا سنجد أن حلقات السلسلة تشكل عدة مراحل متتالية شبيهة إلى حد كبير بمراحل تطور الدراما . فالمرحلة الأولى أشبه بالتمهيد ، حيث تعمل الأغنيتين «سوبان» و «يلمنتوج» على التحضير لحدث من خلال تهيئة الجو النفسي المطلوب للرحلة . أما المرحلة الثانية فهي تمثل عرض الموضوع ، فالاندماج النفسي يكون قد وصل إلى مستوى عالٍ ، والقارب قد أصبح في عرض البحر ، وهنا تتم عملية تكون العقدة ، التي تصاحبها قدر كبير من التوتر النفسي لدى الصيادين . وفي المرحلة الثالثة التي قسمناها إلى طورين سنجد أن الحدث قد وصل إلى ذروته الدرامية في الطور الأول ، والتوتر النفسي لدى الصيادين وصل إلى أقصى مداه أيضاً . فالقارب المحمل بالمحصول السمكي الثقيل وصراع الصيادين مع الأمواج في سبيل الحفاظ على ذلك المحصول والخروج به إلى البر بأمان ، هي العناصر الدرامية - النفسية التي تمثل تطوراً للأحداث حيث تتطلب فيما بعد

حلاً حتمياً للعقدة والذي يبدأ أولاً من خلال بذل أقصى درجة من الجهد مع الحذر التام . فلذا نجد أن الأغاني الثلاث التي تؤدي خلال هذا الطور وظيفتها العمل على شحذ الهمم لدى الصيادين . وفي الطور الثاني من نفس المرحلة يحدث إتمام تدريجي «لحل العقدة» ، فالأغنييتان الخامسةتان بهذا الطور وظيفتهما تهدئة الخواطر للتسبب في الاسترخاء النفسي لدى الصيادين . وأخيراً فإننا نصل إلى المرحلة الرابعة الختامية من الرحلة ، تلك التي تأتي بعد إتمام عملية حل العقدة وتكون هي الترويج الختامي للحدث ككل ، حيث تحقق استقراراً نفسياً مفهماً بالسعادة والانتشراح ، يعبرون عنه بواسطة الأغاني الثلاث الأخيرة من السلسلة .

هكذا نجد أن لكل من مراحل السلسلة ولكل أغنية داخل كل مرحلة وظيفتها Functionalism الخاصة وكانها تولدت بهدف تحقيق وظيفة معنوية ونفسية محددة في السياق العام للسلسلة . وعلى أساس هذه الوظيفية يتولد كل من مضمون نصها الشعري وتصميمها البنائي اللحني الإيقاعي . وعلى هذا الأساس أيضاً تتم عملية تولد وتطور ونضج الأغنية الشعبية منبثقة في البدء من لحنية الكلم ، متطورة تدريجياً إلى أن تكتمل في المرحلة الأخيرة فتصل إلى اللحن الغنائي الكامل بعد أن تكون قد تمررت من العناصر التلاوية والعناصر الإيقاعية الصارمة .

فالأغنية الأولى في سلسلتنا «سويان» هي أكثر الأغاني ارتباطاً بموسيقى الكلم ، فهي لا تعدو إلا أن تكون نداءات منغمة وموقعة ، ثم تجد بعد ذلك أن الأغاني التي دأبها تصير من طراز غنائي - إيقاعي مثل أغنية «إليه رجع بو رجع» ومع المزيد من التطور نصل إلى الطراز التلاوي - الغنائي كما في أغنية «من القبة» . أما الأغاني الثلاث الأخيرة فإننا نلاحظ فيها استقلالية نسبية في اللحن بفضل تحررها من الأسلوب الهتافي - الإيقاعي كما لاحظناه في «سويان» ، والأسلوب الغنائي - الإيقاعي كما في أغنية «إليه رجع بو رجع» ، وأيضاً الأسلوب التلاوي - الغنائي كما في أغنية «من القبة» . وهكذا تتطور الأغنية الشعبية تدريجياً من الداران البسيط إلى الأكثر تعقيداً ، ومن البدائي إلى الأكثر تطوراً ونضجاً .

إن سلسلة أغاني صيادي قرية «شقرة» بمحافظة إربيل - والتي قمنا بدراسة تفصيلية في السطور السابقة ، تعبر من جهة عن دراما اندماج الإنسان مع الطبيعة والحياة أثناء كده وكفاحه من أجل البقاء ، ومن جهة ثانية تحمل في

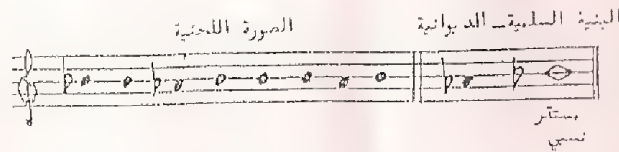
دراستها فكرة تحقق الذات الإنسانية من خلال دخولها في صراع شريف مع القوى الطبيعية والانتصار عليها في إطار الهدف المنشود .

ملاحظات تحليلية :

لقد قدمنا عرضاً وافياً لموضوعنا ولكن حتى نكون قد عالجناه بأكبر قدر من الإحاطة والشمولية ، لا بد لنا من محاولة إلقاء بعض الأضواء على الجوانب الفنية العامة التي تتصف بها أغاني مجموعتنا هذه ، وذلك بدون الخوض في التفاصيل النظرية الدقيقة ، حتى لا نبتعد كثيراً عن جوهر الموضوع . وستقوم بتقسيم تحليلنا النظري إلى أربعة مجالات معممة ، وهي تحليل المادة اللحنية من حيث الأنواع السلمية - الديوانية ، ثم من حيث الأشكال النمطية للحركة اللحنية ، وأيضاً من حيث البناء الجملي ، وأخيراً من حيث البناء الميزاني - الإيقاعي .

أولاً : الأنواع السلمية - الديوانية :

بدءاً - وبعد أن نقوم بدراسة الصور اللحنية المستنبطة من موادنا اللحنية - نجد أن أبسط البنيات السلمية - الديوانية يمكن استخلاصها من أغنية «مد له ناوله» . فهذه الأغنية هي أبسط نموذج للتكوين الجملي والتكوين التنغمي - اللحني فمادتها اللحنية قريبة جداً من لحنية الكلم ، فالوحدة البنائية الأولى للأغنية ليست إلا نداءً أو هتافاً تنبيهياً يمكننا عدم أخذهما في عين الاعتبار ، أما الوحدة البنائية التالية فهي التي يتشكل منها الهيكل اللحني الحقيقي للأغنية (انظر مثال - ١) .



• فالحلقة السلمية لا تشكل إلا نواة ديوانية فقط ، فهي لا تتركب إلا من درجتين تقعان على مسافة لحنية ثانية كبيرة ، ويمكننا تسمية هذه الحلقة بجنس ثنائي Bichord أما المستقر فهو في حالتنا يتمتع بثقل «نسبي» فقط ، ولقد قمنا باستخدام شكل المعين لإظهار هذا النسبي (انظر مثال - ١) . نحن - إذن - بصدد أبسط تركيب تنغمي يمكن تصويره ، إنها مرحلة «جنينية» من تكون البنيات السلمية -

الديوانية ، وحتى نوضح هذا الأمر ، سنعطي شرحاً لكل من مفهومي السلم Scale والديوان Mode .

إن أي تتابع متتال (إلى أعلى أو أسفل) لأي عدد من النغمات الموسيقية المجردة وبأية نغمية «ساذجة» يشكل سلماً موسيقياً . فالسلم الموسيقي - إذن - ليس إلا بنية نغمية مجردة ليست لها شخصية مقامية ثابتة ، بل تتميز بهذا الطابع سلطي عام . أما عنصر الديوانية (أو الديوان) فينشأ أو ينشأ من أفضل تخصيص أو إرساء علاقات وظيفية محددة فيما بين تلك الدرجات السلمية التي تكون حينئذٍ قد وجدت كبؤرات أو مراكز سلمية - ديوانية لها هذه الدرجة أو تلك من الأهمية وهذه الدرجة - أو تلك من الاستقرار أو عدم الاستقرار .

فالديوان تجمع من الدرجات السلمية المصطنعة حول محور أساسي له قوة و «ثقل» مطلق نسبية اصطلاحياً «مستقر» ونمطه في أمثلتنا بمستطيل صغير نعينه بحرف «م» ، وساعده محور أساسي آخر نسميه «المستقر المساعد» ، له أيضاً قوة «ثقل» وثقل واستقرار ، ولكن كل هذه الصفات تكون من «نوع» واحدة ، فما يثبت أن يتخلى عنها للمستقر في ختام الأغنية ، وهذا المستقر المساعد نمطه في أمثلتنا بشكل بيضاوي ونعينه بحرف «م» ، وساعده هنا ملاحظة هامة ، وهي أن كلاً من المستقر والمستقر المساعد يشابهان درجتي التونيك والدومينانت (حسب المفهوم الغربي التاليفي) . ولكن هذا ليس إلا تشابهاً ظاهرياً فقط ، أما زائفاً وحسب منطق استخدام الدواوين الموسيقية القديمة ، فإن الاختلاف كبير بين المفهومين . لهذا كان إصرارنا على هذه صيغة المصطلحين (مميزين) لكل من المستقر والمستقر المساعد .

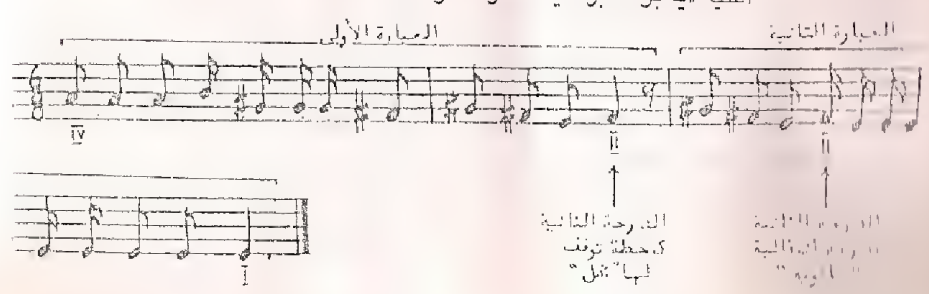
أما باقي الدرجات الديوانية فلها وظيفتها «ثانوية» في عمارة خلق وتحقيق العلاقات السلمية - الديوانية ، إنها الدرجات التي تتميز بعدم الاستقرار وتميل بالانجذاب نحو كل من المستقر المساعد والمستقر . وخير مثال على هذا الوضع الوظيفي نجده لدى درجات «الحساس» المختلفة التي تصبح بدرجتي المستقر والمستقر المساعد ، إما من أعلى وإما من أسفل ، أو من أعلى وأسفل في نفس الوقت ، وذلك بهدف تقوية ودعم مركزيهما . ويجب أن نلاحظ بأن درجة (أو درجات) الحساس هي التي تحتوي أكبر قدر من عدم الاستقرار . أما مثالنا التالي فيستورده به على أساس من أغنية «مبيل» ، (انظر مثال ... ٢) .

البنية السلمية - الديوانية الضرورة اللحنية

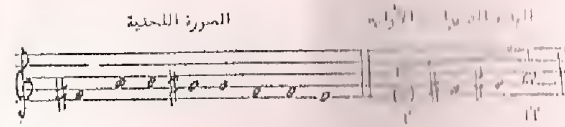


أما الوظيفة الأخرى لتلك الدرجات «الثانوية» غير المستقرة ، فهي خُلق التماسك والترابط اللحني عن طريق ملء الفراغات السلمية (الدرجات العبورية) ، وتشكيل الزخارف من حول الدرجات التي لها ثقل لحني ، وعليه فإن وظيفة الدرجات غير المستقرة في الديوان هي العمل على تحقيق حالة من التوتر وعدم الاستقرار المؤقت . أما الدرجات المستقرة فإن وظيفتها تكمن في تحقيق ودعم ، ثم إعادة تحقيق الاستقرار والثبات الديواني للحن . وسنضيف هنا ملاحظة نظرية

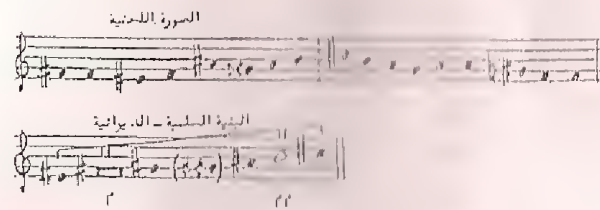
أخيرة ذات أهمية كبيرة ، وهي بصدد الوضع الخاص للدرجة السلمية الثانية التي تتميز بوظيفة ازدواجية في بعض الحالات . فهذه الدرجة علاوة على دورها التقليدي كدرجة ثانوية ، تتخذ أحياناً ثقلًا وظيفيًا أكبر ، يتشغل في كبرها نقطة انطلاق ابتدائية بالنسبة للمسار اللحني ، وذلك كما في أغنيتي «سوبان» و «خروجاه» ، حيث يبدأ اللحن بقفزة ثالثة صغيرة لأعلى نحت المستقر المساعد انطلاقاً من الدرجة الثانية ، أما في حالة الأغاني المتطورة بنائياً - جملياً - أي تلك التي تتشكل من جملة موسيقية مركبة من عبارتين متوازنتين - فإن الدرجة الثانية تلعب دوراً هاماً بكونها محطة التوقف المرحلي للمسار اللحني محققة بذلك درجة عالية من عدم الاستقرار وخالقة العامل الذي يحتم المواصلة على الحركة اللحنية . وسنأخذ أغنية «يا بو عنبير» «يا ناصر الحوت» .



إن البنية الموسيقية فيما بين المستقر والمستقر المساعد تسمى «البنية اللحنية» Primary model structure ، وقد تكون الأغنية «سوية» في نطاق هذه البنية الأولية فقط كما في أغنية «سويان» (أشار مثال ٤) .



وفي حالات أخرى، يحدد الأغنية على بنية سلمية - ديوانية أكثر توسعاً وشعراً ، «سوية» على حلقات سلمية «إضافية» من هذا الطول أو ذلك ، تنسج إلى «البنية السلمية» الديوانية الأولية من أعلى أو أسفل ، أو من أعلى وأسفل في أن واحد ، كما نجده في أغنية «هزّت رجاجيل» (أشار مثال ٥) .



ويتشكل البنية السلمية - الديوانية في أغاني مجموعتنا :

- أ - مسافة رابعة (أمة لاءل) (سويان ، يلمنتوج ، إليه رجع بو رجع ، خروجه ، نابوعنبر) .
- ب - مسافة خامسة (أمة لاءل) (من القبة ، خبر جاب شان ، هزّت رجاجيل ، يا ناصر الحوت) .
- ج - في حالة واحدة نجد «مسافة ثالثة لأسفل (هبيل) ، ونعتقد أن هذا النوع الأخير النادر نسبياً ، يلعب دوراً هاماً في بعض الأغاني الشعبية اليمنية التي تعكس طابعاً حماسياً رجولياً .

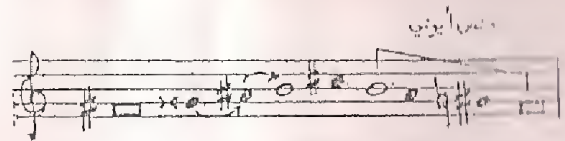
أما بالنسبة لأنواع البنيات السلمية - الديوانية الخاصة
بالموسيقى العربية ، فبعد استعراض عام لموادها اللحنية ، نستطيع أن
نصنف هذه الأنواع مخالفة كالآتي :

١ - «لام من الدرجة «أيونية» (كبيرة) تتحقق في الأغاني التالية :
«سويان» ، «لمنقوج» ، «خروجاه» ، «هزت رجاجيل» ، «يا ناصر
الحويت» ، «يا أبو عنبر» .

٢ - «لام من الدرجة «فريجية» إذ أن المسافة بين الدرجة الأولى
والدرجة الثانية نصف صوت (تشبهها بنجس الكرد) ، وذلك كما
في «أشبهه إليه رجع بو رجع» .

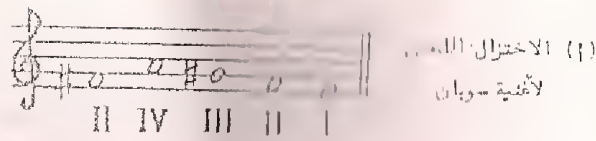
٣ - «لام من الدرجة «جهازية» تتحقق في الأغاني التالية :
«سويان» ، «من القبة» ، «خير جاب شان» .

٤ - «لام من الدرجة «ديوانية» تحوي انحرافاً ديوانياً مؤقتاً ، ففي أغنية
«هزت رجاجيل» ترفع الدرجة الثانية نصف صوت إلى أعلى
«من تولد» «حساس مؤقت» بالنسبة للدرجة الثالثة التي هي
«منها» تمثل حساساً للدرجة الرابعة أي المستقر المساعد ، ولكن
في المقلة الختامية للأغنية يلغى هذا الرفع ويتخذ السلم مجرأ
الديواني في الهبوط محققاً الجنس الأيوني (انظر مثال - ٦) .



وبعد بذلك الحركة اللحنية التي نشأ عنها المنحنى اللحني
Melodic curve وهذا المنحنى يمكننا رسمه بيانياً حتى نظهر بطريقة
«صورة منطق» تشكل المسار البنائي - اللحني . فلو قمنا بعملية
«الانحدار» للدرجة اللحنية لأغنية سويان مثلاً (انظر مثال - ٤) ،
«سويان» على ما نسميه «الانحدار اللحني» (انظر مثال - ٧ - شكل
أ) والنتيجة سيبين بدور عملية الحصول على صورة بيانية للمنحنى
اللحني للأغنية (انظر مثال ٧ - شكل ب) . وعلى هذا الأساس
الذي يمكننا استنباط الأشكال النمطية المختلفة للحركة اللحنية
في الألحان التي بحورتنا ، وهي كالآتي (انظر مثال - ٨) :

١ - «صورة لحنية» مستمرة في مستوى واحد (مد له ناوله) تسير
«طريقة» «ديوانية» في حالاتها المتطورة نسبياً (هيبيل) .



(١) الاختزال اللحنى - لائغنية - رومان



ب - حركة لحنية تبدأ بحركة مستقيمة ثم تتغير غالباً تكون هي درجة المستقر السابق ، وتنتهي إما تدريجياً إلى درجة المستقر (يا أبو عنبر)

ج - حركة لحنية تبدأ بحركة مستقيمة مباشرة في اتجاه المستقر المساعد ، ثم تتغير إلى روماناً ، تتبعها حركة هابطة تدريجية إلى المستقر (سويان ، عافيتو ج ، خروجاد) .

د - حركة لحنية مستقيمة ، تبدأ بحركة إلى المستقر المساعد قبل منتصف العبارة أو النصف الثاني من العبارة ، ثم تحدث عملية الهبوط التدريجي إلى المستقر (إله ربيع ، ربيع ربيع ، من القبة) .

هـ - حركة لحنية تتكون من النصف () مستقيمة ، ثم تتغير إلى درجة المستقر (هزت روماناً ، روماناً ، روماناً ، روماناً)

و - المنحنيات اللحنية المستقيمة ، وهي تتكون من الأشكال النمطية السابقة الذكر ، والتي تبدأ من الموضع ، فتتركب من نمط (ج) ونمط (د)

ملاحظة : بالنسبة للمسار اللحنى الموزون سواء في حالة العمود أو في حالة الهبوط ، فقد يفسر الشكل بأنه لا يتواءم مع حالة موزونة أو في شكل موجي أو في شكل مستقيم (يشهد على ذلك من المتتالي والموجي في نفس الوقت) .

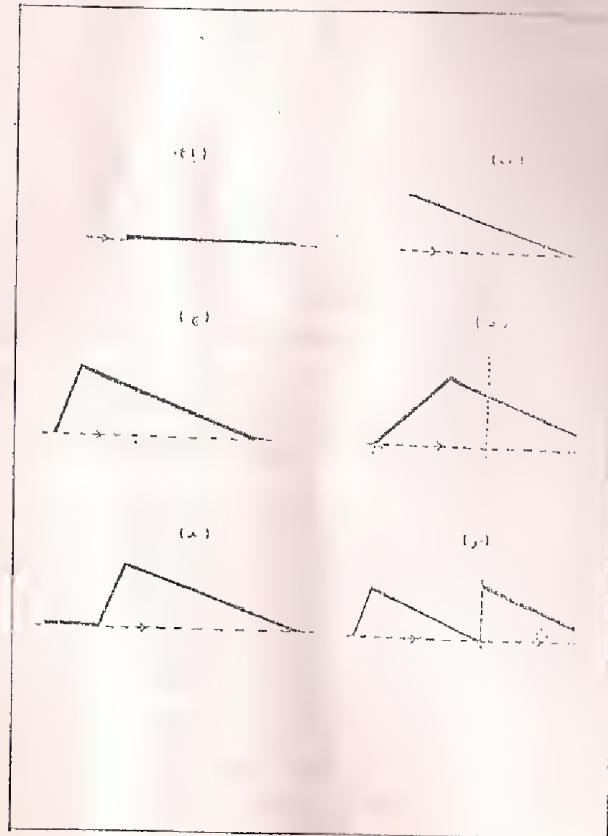
ثالثاً - أنواع البناء الجملي

إن أية بنية لحنية لها أهميتها ، التي من حيث المضمون والشكل ، أي أنها تقدم فكرة موسيقية واضحة المعالم تسمى بالجملة الموسيقية ، وذلك بغض النظر عن الطول أو القصر ، والجملة

الجملة «تشبه» من نواحٍ عديدة الجملة الكلامية التي تكون من
الجملة «تشبه» من نواحٍ عديدة الجملة الكلامية التي تكون من
الجملة «تشبه» من نواحٍ عديدة الجملة الكلامية التي تكون من

الجملة «تشبه» من نواحٍ عديدة الجملة الكلامية التي تكون من
الجملة «تشبه» من نواحٍ عديدة الجملة الكلامية التي تكون من
الجملة «تشبه» من نواحٍ عديدة الجملة الكلامية التي تكون من

الجملة «تشبه» من نواحٍ عديدة الجملة الكلامية التي تكون من



الجمالي - اللحني ، معتمدين على «بدأ التطور من الأبسط إلى الأكثر
«نضجاً» واكتمالاً :

أ - جملة موسيقية بسيطة جداً تتعادل بنائياً مع العبارة الموسيقية
وتتكرر مراراً وبصورة آلية تأثير الإحساس بالاستمرار (مد له
ناولته ، هبيل) .

ب - جملة موسيقية بسيطة متطورة نسبياً ، لا تتعدى ظاهرياً حدود
العبارة الموسيقية الواحدة ، وتكرر مراراً لتأكيد الإحساس
بالاستمرار والدوام (سوبان ، يلمنتوج) :

ج - جملة موسيقية بسيطة تتأثر من التنوع الإيقاعي أو اللحني
أو مع الاثنين في نفس الوقت وتعكس حالة تعبير عن التأكيد مع
التنوع (خروجاه) .

د - جملة موسيقية أكثر تعاقباً من السابقة وتقترب من مستوى
الجملة الناضجة ، ولكن أهم خاصية لها هي أنها لا تنقسم
داخلياً إلى عبارتين ، حيث تعكس إحساساً نفسياً بالتوسع
والامتداد (من القبة) ، وهذه مرحلة تطورية وسطى في البناء
الجمالي للألحان ، أما بعد ذلك فتميل إلى :

هـ - جملة موسيقية «ناضجة» تماماً ، تأتون من عبارتين موسيقيتين
تتكاملان وتوجدان في حالة «وازن بنائي» - تكاملي وذلك في
صورة «السؤال والجواب» (يانامير الحوت ، يا بو عنبر) .

و - وأخيراً نصل إلى الجملة الموسيقية المركبة من عبارتين متماثلتي
الصورة الإيقاعية والصورة اللحنية (وغالباً ما تكونان غير
متساويتين في الطول) ، ولكن في حالة من التوازن البنائي -
التبايني (خبر جاب شان) ، وهذه هي هذا النوع الجملي
إحساساً بالتنوع والرحابة والشمولية في نفس الوقت . (انظر
مثال ١٠) .

رابعاً : البناء الميزانبي - الإيقاعي

بدون التبحر في التفاصيل الدقيقة التي تخص هذا الجانب
سننتحدث عن أهم الظواهر الميزانبية - الإيقاعية التي يمكننا
اكتشافها في مجموعة أغاني هذه (والتي يمكن ملاحظتها أيضاً في
عدد آخر من الأغاني الشعبية اليمنية) ، وهذه الظواهر هي :

١ - عدم وجود السابقة Anacrusis إلا نادراً (أغنية «هبيل» فقط في
المجموعة كلها) وهذه الظاهرة سببها أن مقاطع الكلام في اللهجة
اليمنية (وفي اللغة العربية بصفة عامة) غالباً لا تحوي فرقاً
كبيراً من حيث القوة والضعف فيما بين المقاطع المشددة
والأخرى غير المشددة ، فمثلاً في كلمة «سوبان» المركبة من

وهنا (سو - سو) ، نجد أن النبر الدائبيعي يقطع على المقطع الثاني ، والى المقام الأول ، يحمل نبراً أضعف من نبر المقام الثاني ، وهذا ما يفسر لنا المقطع الأول - سو - كان لا يفسر أي نبر على المقطع الثاني ، كما اضطررنا إلى تدوين الإيقاع على أن يكون متساوياً ، سابقة تمثل - سو - هكذا (انظر مثال ١٢) .

وبما أن النبر من المقامات والإيقاعية التدوينية «التقليدية» (أو الإيقاعية الحديثة) ، فإن سمعنا كثيراً عن الدقة التدوينية في المقامات ، سواء أكانت المقامات ، وذلك بسبب إحداهن تطابق المقامات مع النبر الميزاني من جهة ، والنبر الإيقاعي المقامات من جهة ، والنبر أصلاً من النبر الكلامي من جهة الأخرى .

في دراسة الصورة الإيقاعية لأغنياتي «سويلان» و «يا ناصر» ، نتبين أن طبيعتهما الإيقاعية «النشطة» ناشئة من النبر الدائبي - الإيقاعي . (انظر مثال ١٢) .

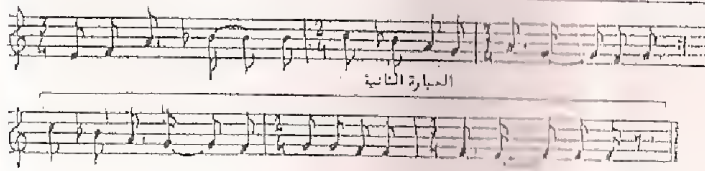
في حالة «سويلان» نجد أن النبر المضاد Counteraccent هو الذي

يأتي من المقامات بالحوية - انظر مثال ١٢ (أ) - والنبر المضاد من المقامات بحالة أو وضع النبر من مكانه «الطبيعي» القوي إلى موضع الضعف ، أما في حالة «يا ناصر الكوت» - انظر مثال ١٢ (ب) - ، نجد أن المقامات الحوية الميزانية - الإيقاعية من الاستخدام المتكرر للنبر Synchronon والسنكوب هو عملية توصيل (ربط) الأجزاء المقامات من الوحدة الميزانية بالأجزاء القوية للوحدة التالية . وهذا المقامات المقامات التقليدية للوحدات الميزانية المتساوية ، وهذا أن هذه المقامات «نمطية» بالنسبة للأغنية الشعبية اليمنية .

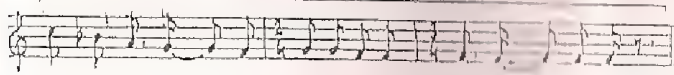
في دراسة المقامات ، لا بد من دراسة مجموعة محددة من أغانينا الفولكلورية ، لاكتشاف لنا مدى عمق وأصالة تراثنا الموسيقي ، ذلك التراث الذي هو بحاجة إلى دراسة جادة شاملة ، وهذا لا يتحقق إلا بالتعاون العمارة المنظمة التي يجب أن تبدأ بخطوة الجمع الميداني الأول ، لهذا لصيانة هذا التراث ، وتمهيداً لدراسته دراسة

إن حفظ تراثنا الفولكلوري الوطني الأصيل ، هو الشرط الأساسي
الاول لتحقيق إمكانية بناء صرح ثقافي - حضاري مستقبلي ، يعكس
بصدق وأمانة أهم مميزات ولبائع شعبنا وعقليته وثقافته . إن هذا
التراث يمثل في نفس الوقت جزءاً هاماً من التراث الفولكلوري العربي
الشامل ، وذلك أو أخذاً في الاعتبار أن أقدم الحضارات العربية في
العصور الغابرة ازدهرت بمناطق مختلفة من أرض اليمن .

المعارة الأولى

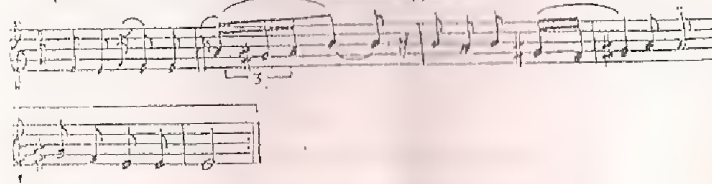


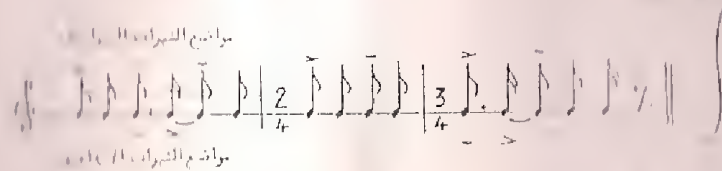
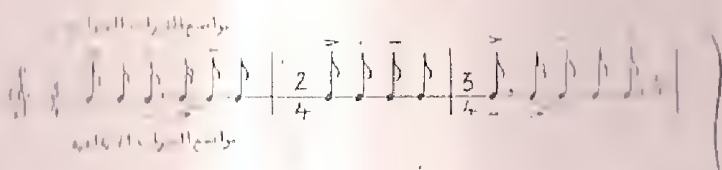
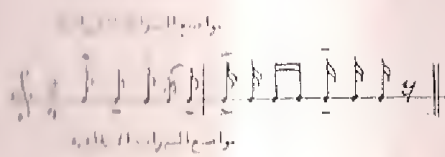
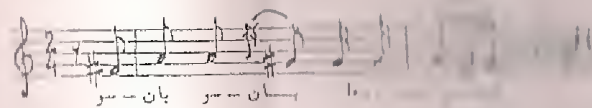
المعارة الثانية



المعارة الأولى

المعارة الثانية





2A

10

- ١ - القرش : يسمى الشخص في كثير من مناطق الساحل بجوقوس الين ، وهو ذو انواع عديدة بالنسبة لظهوره ومذاقه وحتى سلوكياته العدوانية بصفة عامة . ويتعامل الصيادون مع كل نوع بطريقة خاصة تبعاً لسلوكياته . ويطلقون على كل نوع تسمية خاصة تدخل في إطار الالهجة الشعبية العامة من جهة ، والالهجة الحرفية الشعبية من جهة اخرى .
- ٢ - سوبان : اسم لمعتقد شعبي غيبي لدى الصيادين يرتبط بالبحر ويلتجئون اليه طلباً للمأونة .
- ٣ - عادي : تعني «لا ازال» في الالهجة الشعبية لبعض المناطق من الين .
- ٤ - سمدانا : كم انا سعيد .
- ٥ - السلب : تعني السلاح التقليدي كالخنجر اليمني (الخبئية) والبنوقية القديمة ، ويقال فلان مُسَلِّبٌ اي انه مسلح .
- ٦ - لانز العصى : اذا اذن للعصى .
- ٧ - يانفونج : اسم حرفي لسلك صغير يتم اصطاده في المرحلة المبكرة من الرحلة ، لاستخدامه فيما بعد طعناً ، ومنه ما يتم تحفيفه لكي يستخدم غذاءً سنخيةً والجمال . وخاصة عند انماي حضرموت . ويعرف لدى كثير من اهالي الين باسم «ورف» .
- ٨ - مرمح : اسم قيد قديم من إحدى مناطق الاصطيد لحافلة شبوة
- ٩ - يير : اسم حصص تملك في موضوع معين في التقارب والذي يعمل على شد أو إرخاء الشراع .
- ١٠ - سرت : في شرف صيادين شدة عمل سلك كبير (حجم
- ١١ - سلف : صفة في معنى من معروفة لدى الصيادين وتلقى صفةً لاسمية التي تده بنا العملية الرئيسية من الاصطيد . ويعتبر
- ١٢ - صيا : صياد .
- ١٣ - صيا : صياد .
- ١٤ - صيا : صياد .
- ١٥ - صيا : صياد .
- ١٦ - صيا : صياد .
- ١٧ - صيا : صياد .
- ١٨ - صيا : صياد .
- ١٩ - صيا : صياد .
- ٢٠ - صيا : صياد .
- ٢١ - صيا : صياد .
- ٢٢ - صيا : صياد .
- ٢٣ - صيا : صياد .
- ٢٤ - صيا : صياد .
- ٢٥ - صيا : صياد .
- ٢٦ - صيا : صياد .
- ٢٧ - صيا : صياد .
- ٢٨ - صيا : صياد .
- ٢٩ - صيا : صياد .
- ٣٠ - صيا : صياد .
- ٣١ - صيا : صياد .
- ٣٢ - صيا : صياد .
- ٣٣ - صيا : صياد .
- ٣٤ - صيا : صياد .
- ٣٥ - صيا : صياد .
- ٣٦ - صيا : صياد .
- ٣٧ - صيا : صياد .
- ٣٨ - صيا : صياد .
- ٣٩ - صيا : صياد .
- ٤٠ - صيا : صياد .
- ٤١ - صيا : صياد .
- ٤٢ - صيا : صياد .
- ٤٣ - صيا : صياد .
- ٤٤ - صيا : صياد .
- ٤٥ - صيا : صياد .
- ٤٦ - صيا : صياد .
- ٤٧ - صيا : صياد .
- ٤٨ - صيا : صياد .
- ٤٩ - صيا : صياد .
- ٥٠ - صيا : صياد .
- ٥١ - صيا : صياد .
- ٥٢ - صيا : صياد .
- ٥٣ - صيا : صياد .
- ٥٤ - صيا : صياد .
- ٥٥ - صيا : صياد .
- ٥٦ - صيا : صياد .
- ٥٧ - صيا : صياد .
- ٥٨ - صيا : صياد .
- ٥٩ - صيا : صياد .
- ٦٠ - صيا : صياد .
- ٦١ - صيا : صياد .
- ٦٢ - صيا : صياد .
- ٦٣ - صيا : صياد .
- ٦٤ - صيا : صياد .
- ٦٥ - صيا : صياد .
- ٦٦ - صيا : صياد .
- ٦٧ - صيا : صياد .
- ٦٨ - صيا : صياد .
- ٦٩ - صيا : صياد .
- ٧٠ - صيا : صياد .
- ٧١ - صيا : صياد .
- ٧٢ - صيا : صياد .
- ٧٣ - صيا : صياد .
- ٧٤ - صيا : صياد .
- ٧٥ - صيا : صياد .
- ٧٦ - صيا : صياد .
- ٧٧ - صيا : صياد .
- ٧٨ - صيا : صياد .
- ٧٩ - صيا : صياد .
- ٨٠ - صيا : صياد .
- ٨١ - صيا : صياد .
- ٨٢ - صيا : صياد .
- ٨٣ - صيا : صياد .
- ٨٤ - صيا : صياد .
- ٨٥ - صيا : صياد .
- ٨٦ - صيا : صياد .
- ٨٧ - صيا : صياد .
- ٨٨ - صيا : صياد .
- ٨٩ - صيا : صياد .
- ٩٠ - صيا : صياد .
- ٩١ - صيا : صياد .
- ٩٢ - صيا : صياد .
- ٩٣ - صيا : صياد .
- ٩٤ - صيا : صياد .
- ٩٥ - صيا : صياد .
- ٩٦ - صيا : صياد .
- ٩٧ - صيا : صياد .
- ٩٨ - صيا : صياد .
- ٩٩ - صيا : صياد .
- ١٠٠ - صيا : صياد .



١٨ - السواكب - المجاذيف المثبتة على جانبي القارب

١٩ - تؤخير كلمة نداءية تدعو إلى التأهب والاستعداد .

٢٠ - بو علي : كلمة يكون بها موسم لربب المستوى .

٢١ - الشيخ عبدالله : أحد الأولياء المشاهير بمنطقة ساحل أمين .

٢٢ - يامخرج ابن آدم : نداء لله سبحانه وتعالى .

٢٣ - سفرة : تعني اللوح من الخشب ، وهي هنا كناية عن القارب (الذي يسمى الصنبوق) في عبارة سفره وعود .

٢٤ - عشان بن سالد : أحد قدماء الصيادين اليمنيين في المنطقة التي نحن بصدددها .

٢٥ - شغ تعني ، نقي ، بالنتيجة المحلية للمنطقة .

٢٦ - الطير سمنة صغيرة بها زئداف تشبه بأجنحة الخائو ، تقفز أحياناً على سطح البحر .

٢٧ - راحة : حد شعرة شعيرين في المنطقة

٢٨ - صغير : صغرا أو راحة صغرة لعمود عظمي في عظامي إني عظمي

٢٩ - صغير : راحة صغرة

٣٠ - صغير : راحة صغرة

٣١ - صغير : راحة صغرة

٣٢ - صغير : راحة صغرة

٣٣ - صغير : راحة صغرة

٣٤ - صغير : راحة صغرة

٣٥ - صغير : راحة صغرة

۳۵

- ٣٤ - وتحت كلمة قمر على التهجئة في نوعين
- ٣٥ - يفتقر شغني بصف أو ينطق
- ٣٦ - القوقور : نوع من أنواع السمك الصغير الحجم ، المخطط بخطوط رمادية اللون .
- ٣٧ - الشتران : نوع من أنواع القروش القفان ، والعبارة هنا تدل على مثالة الشبك للقرنة على اصطاد الأسماك الصغيرة ، الضعيفة ، والكبيرة ، القوية .
- ٣٨ - الرأفة : هذه الكلمة تصف السمك غير المكتمل في حيويته ونضجه ، ولذا يبدو وكأنه ضعيف ، وهي حالة تحدث مع الأسماك التي يتم أدهانها بما في غير موااسمها .

٣٩ - القنان : الرأفة الكريهة .

٤٠ - بلولة : كلمة كان يستخدمها سكان المنطقة وكثير من لناطق الجنوبيين اليمن في عهد الاحتلال البريطاني ، للدلالة على بضعة نذود مدرونية ضئيلة تساوي عشرين فلساً بالنسبة للعملة المحلية المستخدمة

- ٤١ - راجحيل : رجل .
- ٤٢ - حصر : سارع من السيارات الإنكليزية المنتية التي كانت تستخدم في عهد الاحتلال البريطاني .
- ٤٣ - حصر : حصر
- ٤٤ - حصر : حصر
- ٤٥ - حصر : حصر
- ٤٦ - حصر : حصر
- ٤٧ - حصر : حصر
- ٤٨ - حصر : حصر
- ٤٩ - حصر : حصر
- ٥٠ - حصر : حصر
- ٥١ - حصر : حصر
- ٥٢ - حصر : حصر
- ٥٣ - حصر : حصر
- ٥٤ - حصر : حصر
- ٥٥ - حصر : حصر
- ٥٦ - حصر : حصر
- ٥٧ - حصر : حصر
- ٥٨ - حصر : حصر
- ٥٩ - حصر : حصر
- ٦٠ - حصر : حصر
- ٦١ - حصر : حصر
- ٦٢ - حصر : حصر
- ٦٣ - حصر : حصر
- ٦٤ - حصر : حصر
- ٦٥ - حصر : حصر
- ٦٦ - حصر : حصر
- ٦٧ - حصر : حصر
- ٦٨ - حصر : حصر
- ٦٩ - حصر : حصر
- ٧٠ - حصر : حصر
- ٧١ - حصر : حصر
- ٧٢ - حصر : حصر
- ٧٣ - حصر : حصر
- ٧٤ - حصر : حصر
- ٧٥ - حصر : حصر
- ٧٦ - حصر : حصر
- ٧٧ - حصر : حصر
- ٧٨ - حصر : حصر
- ٧٩ - حصر : حصر
- ٨٠ - حصر : حصر
- ٨١ - حصر : حصر
- ٨٢ - حصر : حصر
- ٨٣ - حصر : حصر
- ٨٤ - حصر : حصر
- ٨٥ - حصر : حصر
- ٨٦ - حصر : حصر
- ٨٧ - حصر : حصر
- ٨٨ - حصر : حصر
- ٨٩ - حصر : حصر
- ٩٠ - حصر : حصر
- ٩١ - حصر : حصر
- ٩٢ - حصر : حصر
- ٩٣ - حصر : حصر
- ٩٤ - حصر : حصر
- ٩٥ - حصر : حصر
- ٩٦ - حصر : حصر
- ٩٧ - حصر : حصر
- ٩٨ - حصر : حصر
- ٩٩ - حصر : حصر
- ١٠٠ - حصر : حصر

مأساة التراث الشعبي

أبحاث أثرية تهتم بتوثيق التراث الشعبي
لعدد من اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين
طبع أبين

رئيس التحرير: محسن أحمد باعدي

الإصدار السابق: هن تراث الدجيف
محمدين ناصر الهواشي